

ANLEHNUNG UND DIFFERENZ – ZUM VERHÄLTNIS DER THEATERÄSTHETIK VON ELFRIEDE JELINEK UND BERTOLT BRECHT

Moritz Schramm

*Universität Kopenhagen
Institut für Kunst und Kulturwissenschaft
Abteilung Literaturwissenschaft und Moderne Kultur*

In der im Frühjahr 2006 erschienen Biographie über Elfriede Jelinek schreiben Verena Mayer und Roland Koberg, Jelinek habe sich gerade in ihren frühen Stücken an Formen wie dem „Brecht’schen Lehrstück und den Altwiener Possen Nestroys“ orientiert. In Stücken wie *Nora*, *Clara S.* oder *Burgtheater* gebe es, wie bei Brecht, „keine Charaktere, die Figuren sind nur, was sie sagen“. Das dramatische Gesetz, dass eine Figur durch ihre Redeweise ihren Charakter preisgibt, sei bei Elfriede Jelinek „außer Kraft gesetzt zugunsten eines monomanischen, unaufhörlichen Sprechaktes“¹.

In der Forschungsliteratur zu Elfriede Jelinek ist der in diesem Zitat enthaltene Hinweis auf die brechtschen Lehrstücke keine Ausnahme. Immer wieder wird auf die grundsätzliche Nähe gerade der frühen Stücke Jelineks zu Brecht verwiesen: Jelinek habe, schreibt beispielsweise Gerda Poschmann, „das Schreiben fürs Theater in Brecht-Nachfolge für sich entdeckt“². Als postdramatisches Theater bilden Jelineks Stücke eine unmittelbare Verlängerung von Brechts Absage an das bürgerliche Theater und seiner Kritik an dem Theater der Repräsentation. Wie auch Brecht steht Jelinek gemäß Poschmann „der dramatischen Form von Beginn an skeptisch gegenüber“, ehe sie, in ihrer weiteren Entwicklung, das „Konzept der dramatischen Repräsentation immer radikaler in Frage stellt“³.

Die Radikalisierung der Kritik an der dramatischen Repräsentation, die gerade in den späten Stücken Jelineks hervortritt, wirft zugleich die Frage nach den Differenzen zwischen Brecht und Jelinek auf. Muss der in den späten Stücken fast komplette Verzicht auf ein „darstellendes Theater“⁴ und die viel diskutierte Hinwendung zu einem „Theater der Sprachflächen“⁵ als eine radikale Weiterführung von Brechts epischem Theater und seiner Kritik am bürgerlichen Theater gelesen werden, oder liegt hier eine Abwendung von Brechts Theater vor? Steht Jelineks ‚Hyperrealismus‘, um es mit anderen Worten zu sagen, noch in der Tradition von Brechts Realismus, oder wendet sich Jelineks Theater letztlich gegen Brechts Ästhetik, dessen Ansätze durch neue Zugänge ersetzt wurden?

¹ Mayer, Verena u. Roland Koberg: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 188.

² Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer 1997. S. 195.

³ Ebd.

⁴ Siehe dazu: Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Mainz: Francke 1996. S. 254 ff.

⁵ Siehe dazu unter anderem: Schmidt, Christina: „SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen.“ In: *Sprache im technischen Zeitalter* 153 (2000). S. 65-74.

Eine solche Frage lässt sich, bei allen Ambivalenzen, nur beantworten, wenn man sich den literarischen Ausgangspunkt und die literarischen Intentionen von Jelineks schriftstellerischem Werk in Erinnerung ruft und diesen mit Brechts ideologiekritischem Ansatz abgleicht. Ein solcher Vergleich zeigt, dass die Kritik am Theater der Repräsentation sich bei beiden von Anfang an mit dem Anspruch einer Historisierung von nur vermeintlich ahistorischen Sinnkonstruktionen verbindet, dass aber zugleich die Umsetzung dieses denaturalisierenden Anspruchs grundlegend verschieden ist. Gerade der Stellenwert der Theatralik, die in den Theaterkonzepten eine Rolle spielt, verweist dabei auf eine Differenz zwischen Jelinek und Brecht, die weit über die ästhetischen Fragen hinausreicht. Letztlich haben wir es, so die These, mit unterschiedlichen Konzepten des Theaters, mit unterschiedlichen Auffassungen zur Zuschauerperspektive und einer unterschiedlichen Definition der politischen Rolle des Theaters zu tun. Bei allen Übereinstimmungen hat Jelinek letztlich mit dem Theater Brechts gebrochen und ein Konzept entwickelt, das in wesentlichen Teilen dem Theater Brechts direkt entgegensteht.

1. DEONTOLOGISIERUNG UND DENATURALISIERUNG

Der Ansatzpunkt von Jelineks Theater lässt sich, wie auch der von Brecht, unter dem Stichwort der Denaturalisierung und Deontologisierung fassen. Schon Brecht operiert in seiner Ästhetik mit dem Gegensatz eines ideologischen Denkens, das sich als naturwüchsig und schicksalhaft legitimiert, zu einem geschichtlichen Denken, das diese vermeintliche Naturwüchsigkeit kritisiert und als Ideologie entlarvt: Während das bürgerliche Theater, so Brecht, auf die „Verschmierung der Widersprüche, auf die Vortäuschung von Harmonie, auf die Idealisierung“ hinauslief, strebt er selbst, wie er in dem „Kleinen Organon für das Theater“ unterstreicht, ein Theater an, das den Zustand der Gesellschaft als „historisch und verbesserbar“ auffasse.⁶ In unserem Zusammenhang ist der revolutionär-marxistische Hintergrund dieses Theaterkonzeptes dabei nicht von primärer Bedeutung; entscheidend ist vielmehr, dass Brechts Theater von Anfang an darauf angelegt ist, den historischen Hintergrund von nur vermeintlich ahistorischen Sinnkonstruktionen aufzuzeigen und auf diese Weise die „Möglichkeiten des Wandels aller Dinge“ in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken.⁷ Durch das bewusste *Demonstrieren* eines Geschehens, das nicht nachgespielt, sondern nacherzählt werden soll, schafft Brecht in seinem Theater eine Form der Beobachtung zweiter Ordnung, durch die alle Dinge, um es mit Niklas Luhmann auszudrücken, kontingent erscheinen. Während der Beobachter erster Ordnung sich auf das konzentriert, was er „beobachtet und erlebt“, rückt durch die Beobachtung zweiter Ordnung die „Unwahrscheinlichkeit des Beobachtens erster Ordnung“ in den Mittelpunkt: „Jeder Handgriff, der getan, jeder Satz, der gesprochen wird, ist extrem unwahrscheinlich, wenn er als Auswahl aus allen anderen Möglichkeiten betrachtet wird.“⁸ Die Unterbrechung der dramatischen Repräsentation durch die Verfremdungseffekte dient diesem Ziel: Es handelt sich, wie Brecht in seiner berühmten Skizze „Die Straßenszene“ von 1940 darlegt, um eine Technik, mit der die Relativität von vermeintlich natürlichen Sinnkonstruktionen aufgezeigt werden soll. Stets geht es darum, dass den dazustellenden Vorgängen mit dieser Technik „der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht

⁶ Brecht, Bertolt: „Kleines Organon für das Theater.“ In: ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. Bd. 16: *Schriften zum Theater* 2. S. 661-710, hier S. 706.

⁷ Ebd., S. 696.

⁸ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 103.

einfach Natürlichen verliehen werden kann“⁹. Mit Manfred Brauneck kann man daher von einer „Destruktion des naturwüchsigen Denkens“ als Grundintention Brechts sprechen: Stets geht es darum, die historischen Bedingungen, die Kontingenz und, darauf aufbauend, die Möglichkeit der Veränderung herauszustreichen:

Während eine ideologische Betrachtungsweise die dargestellte (gesellschaftliche) Wirklichkeit nicht mit der Perspektive ihrer Veränderbarkeit ausstattet, sondern sie als ‚naturegegeben‘ erscheinen lässt, entlarvt die Historisierung Ideologien in ihrem Geltungsanspruch dadurch, dass sie das Zustandekommen von Ideologie, ihre historische Bedingtheit aufdeckt.¹⁰

Diese Zielrichtung von Brechts epischem Theater ist für ein Verständnis des Verhältnisses von Jelinek zu Brecht insofern von Bedeutung, als auch Jelineks schriftstellerisches Werk sich aus einem vergleichbaren Anspruch der Historisierung und Denaturalisierung speist. Beachtenswert ist dabei vor allem die Nähe der Formulierungen, mit denen auch Jelinek eine Historisierung und Denaturalisierung von gegebenen Sinnkonstruktionen einfordert. Gerade in dem zentralen Essay „Die endlose Unschuldigkeit“, der bekanntlich in enger Anlehnung an die Mythenkritik Roland Barthes’ geschrieben wurde, ist dieses Motiv entwickelt worden.¹¹ Der Mythos hat für Jelinek – sie folgt hier direkt Roland Barthes – die Funktion, „die Welt in ihrer *unbeweglichkeit* zu halten“. Dazu ‚deformiert‘ der Mythos die Dinge des Alltags, löst sie aus ihrer historischen und politischen Situation und stellt sie als allgemeingültige, letztlich unveränderliche und natürliche Ausdrücke vor. Inhalt, Bild und Wirkung des Mythos zielt nach Jelinek „darauf ab zu entpolitisieren“ und das „gewicht der geschichte aufzuheben“¹²: „natur statt geschichte“, lautet komprimiert der Vorwurf Jelineks. Die moderne Reklame, Fernsehserien, Werbefilme, Quizspiele und Illustriertenromane bilden, so Jelinek, „eine art von *natürlichkeitsschleim* der alles überzieht und verklebt“, und durch den gerade die Frau in der Welt der Reklame „ihrer sexualität und ihrer geschichte beraubt und in geste verwandelt“ wird.¹³

Der Anspruch Jelineks besteht dementsprechend ebenfalls in der Historisierung und Denaturalisierung von vermeintlich ahistorischen Bildern und Semantiken. Gegen die Sprache des „unterdrückers“, die eine jede Aussage konserviert, gehe es darum, die Sprache wieder in ihrer historischen Funktion zu erkennen. Während der Mythos als „gestenhaft allgemein intransitiv“ bezeichnet wird, ist die politische Sprache „transitiv“: sie fordert Veränderung, Aufbruch und Historisierung.¹⁴ Noch 1989 unterstreicht Jelinek, sie habe letztlich immer „die Wahrheit hinter einem Schein“ oder „die politische Geschichte hinter einem unschuldigen Bild“ hervorholen wollen.¹⁵ Mit ihrem an Barthes angelehnten Slogan: „veränderung gegen verewigung!“ schreibt sich Jelinek also in eine materialistisch informierte, vor allem aber

⁹ Brecht, Bertolt: „Die Straßenszene.“ In: ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 16: *Schriften zum Theater* 2. S. 546-558, hier S. 553.

¹⁰ Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993 [aktualisierte Neuauflage]. S. 339.

¹¹ Jelinek, Elfriede: „Die endlose Unschuldigkeit.“ In: Matthaei, Renate (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt am Main: März Verlag 1970. S. 41-66. Der Einfluss von Roland Barthes’ Mythenkritik auf die literarische Konzeption Jelineks wurde vor allem von Marlies Janz betont. Es verblüffe immer wieder, so Marlies Janz, „wie präzise Jelinek sich in beinahe jedem ihrer Werke sowohl auf die Thesen als auch auf einzelne Formulierungen von Roland Barthes bezieht“ (Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995. S. 9 f.). In der Forschung wurde dies in der Folge von Janz’ Arbeiten sowohl auf die Prosatexte als auch auf die Theaterkonzeption Jelineks bezogen. Gerade auch Jelineks Text zur Theaterästhetik „Ich will seicht sein“ ist, wie Maja Pflüger detailliert gezeigt hat, in enger Anlehnung an und in Auseinandersetzung mit Thesen von Roland Barthes entwickelt worden (siehe dazu Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*. S. 254 ff.).

¹² Jelinek: „Die endlose Unschuldigkeit.“ S. 66 und S. 59.

¹³ Ebd., S. 45 und S. 41.

¹⁴ Ebd., S. 55.

¹⁵ Winter, Riki: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: Bartsch, Kurt u. Günther Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek. Dossier 2*. Graz: Literaturverlag Droschl 1991. S. 11.

semiotisch ausgerichtete Tradition der Ideologiekritik des frühen 20. Jahrhunderts ein, die in der Zielrichtung eine Nähe zur Theaterästhetik Brechts aufweist: Beiden ist als Ansatzpunkt der Aufbruch gegen starre, nur vermeintlich natürliche Sinnkonstruktionen gemeinsam.¹⁶

2. UNTERSCHIEDE IN DER UMSETZUNG

Es kann angesichts dieser Zielsetzung nicht überraschen, dass die Abkehr vom repräsentativen Theater, in dem sich der Zuschauer unkritisch mit den Figuren identifizieren und sich der Illusion einer unveränderbaren – weil im Charakter der Personen begründeten – Handlung hingeben soll, bei Brecht wie auch bei Jelinek auftaucht und dass sich auch in der ästhetischen Umsetzung dieser Kritik Übereinstimmungen finden: Für beide geht es darum, durch die Trennung des Schauspielers von seiner Rolle und durch das Aufzeigen der Konstruktionsbedingungen des Theaters eine unkritische Identifikation mit dem Geschehen auf der Bühne zu verhindern und eine kritische Auseinandersetzung des Zuschauers mit dem dargebotenen Stoff zu befördern. Die „Disparatheit von Gebärde, Bild und Sprache“, die im Theater der Sprachflächen radikal durchgeführt ist, soll auf eine eben solche Weise zu einer reflexiven Distanzierung des Zuschauers führen.¹⁷

Dennoch weist Jelineks „Theater der Sprachflächen“ seit den 90er Jahren erhebliche Unterschiede zu Brechts epischem Theater auf: Gerade die ästhetische Umsetzung des ideologiekritischen Anspruchs ist, allen Gemeinsamkeiten in der Kritik am Theater der Repräsentation zum Trotz, grundsätzlich verschieden. Drei eng miteinander verbundene Punkte lassen sich anführen:

Zum ersten liegt bei Jelinek eine Radikalisierung des kritischen Anspruchs vor, für den Brecht bekannt ist. Jelinek beschränkt sich nicht auf Kritik an der Darstellungsweise des bürgerlichen Theaters und an dem Topos der Einfühlung, ersetzt also die psychologische Figur nicht einfach durch einen Typus, sondern gibt gerade in ihren späteren Stücken die Figuralität und Narrativität gänzlich zugunsten einer Darstellung der Sprache auf. In dem Theater der Sprachflächen agieren die Schauspieler, wenn überhaupt, nicht mehr als handelnde Figuren oder Personen, sondern nur noch als Träger der von ihnen unabhängigen sprachlichen Äußerung. Jelinek schreibt nicht mehr über reale Personen, sondern „über Personen, wie sie sich als Sprachschablonen oder Sprachmuster materialisieren“. Die Zielsetzung ihrer Kritik ist daher stets „die Sprache“ selbst.¹⁸ In der ästhetischen Umsetzung zeigt sich dies vor allem an der Sprachkritik und dem Sprachspiel, das bei Brecht keine Entsprechung findet. Jelineks Collage- und Montagetechnik, ihr Gebrauch von Alliterationen, Metathesen und ihre Arbeit mit literarischen Subtexten, die in die Texte eingewoben werden, dienen letztlich immer dem Ziel, dass die „Sprache selbst anfängt zu sprechen“. Die Sprache sei, so Jelinek, „die Hauptakteurin meiner Texte“¹⁹. In dem Sinn handelt es sich um ein Theater, das „ein eigenständiges, von der traditionellen Einheit aus Sprache, Körper und Bild befreites sprachliches Geschehen präsentiert, Sprache sichtbar macht, sie ‚zum Sprechen

¹⁶ Siehe zum Hintergrund der semiotischen Ideologiekritik, die letztlich auf Valentin N. Volosinovs *Marxismus und Sprachphilosophie* von 1929 zurückgeht, unter anderem: Eagleton, Terry: *Ideologie*. Stuttgart: Metzler 1993. Bes. S. 223 ff.

¹⁷ Roeder, Anke: „Elfriede Jelinek: ‚Ich will kein Theater – ich will ein anderes Theater‘.“ In: *Theater heute* 8 (1989). S. 32. Siehe dazu vor allem Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 157-161.

¹⁸ Winter: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ S. 13.

¹⁹ Venckute, Jolita: „Elfriede Jelinek im Zenit des Ruhms?“ [Interview mit Elfriede Jelinek]. In: *Der Tagesspiegel* vom 7.12.1998.

bringt“²⁰. Jelineks Theater sei ein „poetisches Theater, in dem die Sprache zugleich Thema, Handlungselement und ‚eigentlicher Handlungsträger‘ ist“²¹.

Diese oft musikalisch inspirierte²² Sprachkritik Jelineks – es geht ihr nach eigener Aussage immer darum, „ein kontrapunktisches Sprachgeflecht“ zu schaffen – verbindet sich zum zweiten mit einer von Brechts Theater abweichenden Zielsetzung der Kritik: Während Brecht bekanntermaßen die Arbeiterklasse als historisches Subjekt zu gewinnen sucht, das durch das epische Theater ein Bewusstsein seiner historischen Position erlangen soll, ist ein solcher Anspruch bei Jelinek – sieht man vielleicht in Teilen von *Nora* ab, das noch „ein wenig die Form eines Brechtschen Lehrstücks hat“²³ – nicht mehr gegeben. Es gibt in Jelineks Theater keine Identifikationsfigur mehr, es gibt keine Lehre im Sinne des brechtschen Lehrstücks und es gibt auch kein historisches Subjekt, das sich über seine historische Lage bewusst werden könnte. Das „Theater der Sprachflächen“, das sich von einem repräsentativen Theater freigemacht hat, vertritt in dem Sinne keine positive Botschaft mehr. In Jelineks Dramen ist der Glaube an die geschichtsbildende Kraft der Arbeiterklasse, die bei Brecht noch die eigentliche Zielsetzung des Theaters darstellte, nicht mehr spürbar.²⁴ Anstatt eine politische Klasse anzusprechen, klopft Jelinek lautlich und musikalisch „die Sprache auf ihren Ideologiecharakter ab“²⁵.

Man hat in der Forschung eine – im Vergleich zu Brecht – größere Skepsis Jelineks gegenüber „der Leistungsfähigkeit ‚sinnlicher Erkenntnis‘“ vermutet und bei Jelinek eine „geradezu anachronistische Dominanz des Textes“ konstatiert.²⁶ Der eigentlich entscheidende Unterschied zu Brechts Theater liegt jedoch in der veränderten Einstellung zur Theatralik. Während Brecht mit seinen Verfremdungseffekten letztlich darauf hinarbeitet, den Schein des Theaters als Illusion zu entlarven, um den Sinn des historischen Prozesses als unhintergebares Faktum, das durch die Ideologie nur verschleiert wird, aufzudecken, ist eine solche Herangehensweise bei Jelinek nicht mehr gegeben. Zwar verfolgt Jelinek insofern einen ähnlichen Ansatz, als auch sie die Illusion des repräsentativen Theaters entlarven will; sie tut dies aber – im Gegensatz zu Brecht – nicht dadurch, dass sie eine ästhetische Reduktion des sprachlichen Materials und der Theatralik vornimmt. In Jelineks Theater wird die Künstlichkeit der Sprache vielmehr deutlich exponiert. Als Überwindung der bürgerlichen ‚Mythen‘ fordert Jelinek nicht eine Aufhebung, sondern eine Übersteigerung der Mythen in einem artifiziellen Bild. Ein solcher ‚künstlicher Mythos‘ macht die Mythen nicht einfach rückgängig, sondern überbietet diese ästhetisch, formt sie um und beraubt sie damit ihrer Wirkung. Mit den Worten von Marlies Janz formuliert, versucht Jelinek, die ideologischen Sinndeformierungen „durch abermalige Deformation kenntlich werden zu lassen und zugleich ad absurdum zu führen“. Das Verfahren Jelineks besteht gemäß Janz „nicht darin,

²⁰ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 197.

²¹ Ebd.

²² Die häufigen Hinweise zur Anlehnung an die Musik, die Jelinek gibt, sind auffallend: Es geht nach Jelinek stets darum, „den Sprachduktus zu brechen in verschiedene Sprachmelodien und Sprachrhythmen“. Bei ihren Texten handelt es sich dementsprechend im Grunde um ein Sprachgeflecht, das in hohem Maße vom musikalischen Umgang mit der Sprache geprägt ist. Siehe dazu unter anderem: Carp, Stefanie: „Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung“ [Interview mit Elfriede Jelinek, 1996]. Hier zitiert nach: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>.

²³ Roeder: „Elfriede Jelinek.“ S. 30.

²⁴ Wäre sie eine sozialistische Autorin, so Jelinek, „würde ich an die geschichtsbildende Kraft der Arbeiterklasse glauben. Aber das habe ich nie gekonnt, zu keiner Zeit.“ In: „Der Nobelpreis muss an mir vorüberziehen.“ Interview mit Elfriede Jelinek. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8.11.2004.

²⁵ Puff-Trojan, Andreas: „Vielleicht sind ja doch die Alpen schuld“ [Interview mit Elfriede Jelinek]. In: *Frankfurter Rundschau* vom 13.10.2004.

²⁶ Breuer, Ingo: „Zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘. Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre.“ In: *TRANS. Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 9 (2001). Hier zitiert nach: <http://www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm>.

Ideologisierungen und Mythisierungen einfach aufzulösen, sondern sie im Gegenteil noch eine Drehung weiterzuführen und eben damit zu denunzieren“. Auf diese Weise „übertreibt und pervertiert“ der künstliche Mythos die ideologische Sprache und lässt den bürgerlichen Mythos, nach Janz, „als ‚angeschaute Naivität‘ erscheinen“²⁷.

In der konkreten Umsetzung bedeutet dies, dass ein Rückgriff auf einen einfachen Realismus, der hinter den verfestigten Sprachformen der Mythen zu suchen wäre, nicht mehr möglich ist. Es gibt keinen Ort mehr außerhalb des Diskurses. Die Mythen müssen vielmehr überspitzt weitergeführt und in der Sprache deformiert werden. Jelineks Theater der Sprachflächen will eben dies leisten. Es geht um die Kritik der Sprache selbst – oder genauer: der in der Sprache transportierten Ideologien und Sinnbilder –, die durch Collagen und Subtexte hinterfragt, konfrontiert und in ihren Widersprüchen aufgezeigt werden sollen. Während Brecht die Künstlichkeit der Sprache entlarven und auf einen außerhalb der Sprache liegenden Sinn zurückführen will, bemüht sich Jelineks Theater darum, die „Darstellungsebene zugunsten der Theatralität des sprachlichen Materials selbst und damit zugunsten der im weitesten Sinne ‚poetischen‘ Wirkung der Sprache zurücktreten zu lassen“²⁸.

3. THEATRALIK UND POLITIK

Es ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich, dass Jelinek in ihrer essayistischen Auseinandersetzung mit Brecht dessen ästhetischen Reduktionismus kritisiert. Sie habe mit dem Werk Brechts immer ihre Schwierigkeiten gehabt, bekennt Jelinek, wegen eines „selbstgewissen Reduktionismus“, der seinen Gegenstand, „wie einen Dauerlutscher, von allen Seiten her abhobelt, zuschleift, zuspitzt, bis das Gespenst eines Sinns den Mündern der Schauspieler, der die Gedichte Lesenden entschlüpft und dann, unrettbar, verschwindet“²⁹. Gerade in den rasch skizzierten Verbesserungsvorschlägen zu einzelnen Gedichten Bachmanns komme der „pointierungshafte Wahn“ Brechts zum Vorschein, „die Dichtung auf etwas hin zu trimmen, ihr den Anschein zu nehmen“. Die Texte würden von ihm wie ein „Strauch beschnitten“, damit der „Sinn“ umso deutlicher hervortreten würde.³⁰

Gerade in Bezug auf das Theater ist dies relevant. Während Brecht im Theater die Theatralik der Sprache aufzuheben sucht, um den Sinn des historischen Prozesses hinter dem „Anschein“ umso deutlicher hervortreten zu lassen, lehnt Jelinek eine solche Reduktion des Scheins und der Theatralik der Sprache ab. Man kann in Bezug auf Jelineks Theaterästhetik vielmehr von einem Realismus zweiter Ordnung sprechen. Sie habe, so drückt es Jelinek aus,

²⁷ Janz: *Elfriede Jelinek*. S. 15. Bei Barthes heißt es: „Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen. Dieser konstruierte Mythos würde eine wahre Mythologie sein.“ (Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* [1957]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. S. 121.)

²⁸ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 177. Unter poetischer Sprache versteht Poschmann hier, in Verlängerung der strukturalistischen Schule, die „Entautomatisierung der Zuordnung von Bezeichnendem (signifiant) und Bezeichnetem (signifié)“: der sprachliche Signifikant „erhält also Eigenwert vor seinem rein kommunikativen Gebrauchswert zur Bezeichnung eines Signifikats, das sprachliche Zeichen wird im ästhetischen Gebrauch autoreflexiv, was zum Phänomen der Mehrdeutigkeit solcher Zeichen führt“ (ebd.).

²⁹ Jelinek, Elfriede: „Zu Brecht“ [1998]. Hier zitiert nach: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede>.

³⁰ Jelinek schreibt: „Wenn man sich die, spielerisch und rasch hinskizzierten, Verbesserungsvorschläge an ein paar Gedichten Ingeborg Bachmanns ansieht, so kommt wiederum der (unangenehm herausfordernde) pointierungshafte Wahn Brechts zum Vorschein, die Dichtung auf etwas hin zu trimmen, ihr den Anschein zu nehmen, um sie umso besser, da sie ja jetzt wie ein Strauch beschnitten ist, zum Vorschein der, vielleicht, Vorwitzigkeit? zu bringen. Doch indem diese Bachmannschen Gedichte ausgedünnt wurden, um, angeblich, ‚Sinn‘ viel deutlicher vorzuzeigen, wird ihnen in Wahrheit ihr Geheimnis genommen, das Etwas, das sich eben ‚nicht ausgeht‘, nur damit dann unten ein Betrag auf der Rechnung stehen kann.“ (Jelinek: „Zu Brecht.“)

letztlich immer „realistische Literatur“ geschrieben, nur „ist das eine Art Hyperrealismus oder Überrealismus“³¹. Gerade dieser „Hyperrealismus“ Jelineks und ihr Insistieren auf der Theatralik der Sprache erlaubt es, die Differenz zwischen Jelinek und Brecht historisch genauer zu fassen. So steht Brechts episches Theater noch immer in einer Tradition, nach der das Theater aufgrund der ihm innewohnenden Kunst der Verstellung und des negativen Einflusses eines als nur oberflächlich charakterisierten Schauspiels – eines Spektakels – auf das Publikum sowohl moralisch als auch politisch verwerflich sei.³² Bekanntlich ist es eben diese Argumentation, die schon Sokrates in Platons *Staat* anführt, um die Vertreibung der Theaterdichter aus der Polis zu fordern.³³ Die im Theater vorgenommene Trennung von Rolle und Person, die der Schauspieler vollzöge, sei moralisch abzulehnen, da sie zur Nachahmung und damit „zum Rollenspiel“ auffordere. Die *moralische* Abweisung des Theaters verbindet sich bei Platon zudem mit einer *politischen* Kritik am Theater. Unter dem Schlagwort der *Theatrokratie* wird vor der Gefährdung der griechischen Polis durch die im Theater stets implizierte zweifache Trennung – die Trennung des Publikums vom Schauspiel und die Trennung von Person und Rolle im Schauspieler – gewarnt. Juliane Rebentisch formuliert dies so:

Politisch schädlich ist das Theater mithin nicht nur, weil es eine Trennung – die von Spektakel und Publikum –, sondern auch, weil es eine Verdoppelung – die von Person und Rolle – einführt, welche die Transparenz der gesellschaftlichen Glieder für einander sowie die darunter liegende Transparenz jedes einzelnen Gliedes für sich zersetzt.³⁴

Sokrates' Wunsch nach einer Vertreibung der Theaterdichter aus der Polis ist also in einer grundsätzlichen Abwehr gegen die aus seiner Perspektive zersetzende Wirkung des Theaters, der Theatralisierung der Politik und des rein oberflächlichen Spektakels fundiert. Zugleich eröffnet er damit eine einflussreiche Kritik am Theater, die im 18. Jahrhundert seine Fortsetzung findet. Gerade bei Rousseau wird die Kritik am „theatralen Spektakel“³⁵ aus einer neuen Perspektive aktualisiert: Während Platon das Theater und die Theatralisierung der Politik noch mit der den hierarchischen Aufbau der Polis gefährdenden Verstellungskunst der Demokratie gleichsetzte und gerade deshalb in seinem Staat die Vertreibung der Theaterdichter forderte, sieht Rousseau das Spektakel und die Theatralisierung der Politik als eine Gefährdung der Demokratie an, die bei ihm durch eine exklusive Gemeinschaft von tätigen Bürgern definiert ist. Durch die Oberflächlichkeit des Spektakels, durch die Trennung von Rolle und Person sowie die Trennung von Zuschauer und Schauspiel würde diese authentische Gemeinschaft – so Rousseau in seiner Kritik am Theater – in ihrer Substanz unterminiert³⁶: Während sich die Demokratie bei Rousseau durch die Versammlung einer Gemeinschaft von Gleichen auszeichne, wobei „niemand dem anderen etwas vorspielt bzw.

³¹ Winter: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ S. 12.

³² Siehe zum Folgenden: Rancière, Jacques: „The emancipated spectator. Ein Vortrag zur Zuschauerperspektive.“ In: *Texte zur Kunst* 58 (2005), 15. Jg. S. 35-51. Siehe auch: Rebentisch, Juliane: „Demokratie und Theater.“ In: Ensslin, Felix (Hg.): *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute*. Theater der Zeit (Recherchen 34) 2006. S. 71-81; sowie: Rebentisch, Juliane: „Theatrokratie und Theater. Literatur als Philosophie bei Benjamin und Brecht.“ In: Horn, Eva et al. (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 297-318.

³³ Siehe dazu: Platon: *Politeia*. In: ders.: *Sämtliche Werke in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher*. Bd. 3. S. 67-310, vor allem S. 288 ff.

³⁴ Rebentisch: „Theatrokratie und Theater.“ S. 307.

³⁵ Ebd., S. 299.

³⁶ Dazu: Rousseau, Jean-Jacques: „Brief an d'Alembert über das Schauspiel.“ [1758] In: ders.: *Schriften*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Fischer 1995. S. 333-474. Gerade die Kunst der Verstellung, die der Schauspieler perfektioniert habe, wird von Rousseau als zersetzend charakterisiert. Der damit einhergehende Verfall der Tugend bedrohe letztlich die politische Gemeinschaft – die bei Rousseau freilich, wie bekannt, durch Ausschluss aller Fremden sowie der Frauen definiert ist. Siehe zur Rolle des Schauspielers vor allem S. 414 ff.

vormacht und niemand bloß passiv zusieht, sondern alle gemeinsam handeln“³⁷, bedroht das Theater mit seinem Spiel, der Theatralik und der Trennung von Schauspieler und Person diese als ursprünglich und homogen konzipierte Gemeinschaft.

Jacques Rancière hat diese Tradition einer Kritik am theatralischen Spektakel, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verbreitet war, detailliert nachgezeichnet. Aufgrund der stets implizierten Trennung des Publikums vom Schauspiel wird dem Theater, wie Rancière darlegt, immer wieder vorgeworfen, Passivität und Verführbarkeit hervorzurufen. Der Zuschauer verbleibe als Zuschauer passiv und unwissend: Er werde in die Vorgänge hinter dem Schauspiel nicht eingeweiht und werde zudem durch seine Zuschauerrolle in die Passivität gedrängt. Da das Theater jedoch stets die Existenz eines – zumindest mitgedachten – Zuschauers benötigt, ergibt sich daraus gemäß Rancière das Paradox des Zuschauers: Er wird vorausgesetzt, jedoch gleichzeitig als verwerflich abgelehnt. Diese Ausgangslage führt zu zwei unterschiedlichen Reaktionen: Entweder lehnt man das Theater – wie Platon und Rousseau es tun – auf dieser Grundlage ab und stellt es als Kunstform in Frage, oder man entwirft ein ‚neues Theater‘, in dem die Passivität des Zuschauers überwunden werden soll.

Im modernen Theater sieht Rancière zwei Theaterkonzepte, die je auf ihre Weise versuchen, das Problem des passiven Zuschauers zu lösen: die Konzepte von Brecht und Artaud. In beiden Theaterästhetiken geht es darum, das Publikum von dem verführenden Spiel des Spektakels sowie der Theatralik der Sprache zu befreien und eine Gemeinschaft von aktiv handelnden Menschen herzustellen. Während bei Brecht der Prozess der Bewusstmachung des Publikums mit der Hoffnung auf eine politische Gemeinschaft, die sich im Anschluss an das Theater konstituiert, einhergeht, wird bei Artaud die Distanz zwischen Schauspiel und Zuschauer aufgehoben. Beiden gemeinsam ist die Kritik an der Theatralität und der Medialität des Theaters. Rancière fasst zusammen:

Die theatrale Medialität lässt die Zuschauer/innen entweder sich ihrer sozialen Situation, auf der diese Medialität selbst auch beruht, bewusst werden und drängt sie zu Handlungen, die als Konsequenz dieses Bewusstseins zu verstehen sind, so das Brecht'sche Paradigma. Oder, nach dem Artaud'schen Schema, die theatrale Medialität bringt die Zuschauer/innen dazu, die Position des Zuschauers zu verlassen. Statt gegenüber einem Spektakel befinden sie sich inmitten der Aufführung, sind in die Handlung hineingezogen, wodurch sie ihre kollektive Energie wiedererlangen. In beiden Fällen unterdrückt das Theater seine eigene Medialität.³⁸

Historisch gesehen, stellt Brechts episches Theater aus dieser Perspektive also eine Variante der platonischen Kritik an dem Spektakel und der Theatralität dar. Bei Brechts Versuch, den Texten ihren ‚Anschein‘ zu nehmen und auf diese Weise eine politische Gemeinschaft von Handelnden zu stiften, geht es zwar – anders als beispielsweise bei Rousseau – nicht um die Verteidigung einer ursprünglichen und vorgängigen Gemeinschaft, die durch das Spektakel und die Kunst der Verstellung bedroht wäre, sondern vielmehr um die Herstellung einer Gemeinschaft. Die Zielrichtung ist jedoch, wie Rancière überzeugend zeigt, vergleichbar: Auch Brechts Theater zielt stets darauf ab, „die Zuschauer/innen darin zu unterweisen, wie sie aufhören können, Zuschauer/innen zu sein, und so zu Aufführenden einer gemeinsamen Handlung zu werden“³⁹. Auch hier geht es letztlich darum, „ein neues Theater, ein Theater ohne Zuschauer/innen“ zu schaffen.⁴⁰ Die theatralen Aufführungen werden so, wie es Rancière ausdrückt, zu Vermittlern zwischen dem „Laster des Spektakels und der Tugend des wahrhaftigen Theaters“⁴¹.

³⁷ Rebentisch: „Demokratie und Theater.“ S. 75.

³⁸ Rancière: „The emancipated spectator.“ S. 40.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 37.

⁴¹ Ebd.

Der Unterschied zu Jelineks Theater liegt hier begründet: Während Brecht den Schein des Theaters zu durchbrechen sucht, um eine politische Gemeinschaft zu stiften, steigert Jelineks Theater die Künstlichkeit und die Theatralik der Sprache. Jelineks Ablehnung eines historischen Subjekts der Arbeiterklasse spiegelt sich also in der Ästhetik wieder: Während das epische Theater Brechts in letzter Instanz seine eigene Medialität unterdrückt, sich also letztlich gegen das Theater selbst wendet, wird bei Jelinek die Theatralik demonstrativ hervorgehoben und gesteigert. Die politischen Konsequenzen eines solchen Theaters hat Juliane Rebentisch in mehreren ihrer Texte diskutiert. Anstatt die Vorstellung einer zu erschaffenden oder einer vorgängigen Gemeinschaft zu befördern, die von der Theatralik des Spektakels verschleiert wird, hebt ein solches Theater den Zusammenhang von Theatralik, Politik und Künstlichkeit gerade hervor. Es handelt sich mit anderen Worten um ein Theater, das „die Trennungen exponiert, die jedem politischen Repräsentationsverhältnis zugrunde liegen: zum einen die Trennung zwischen Person und Rolle – die Repräsentanten des Volkes haben in der Politik wie auf dem Theater immer zwei Körper; zum anderen die Trennung zwischen Akteuren und Publikum“⁴². In beiden Fällen wird die Künstlichkeit und die Verdoppelung der Politik nicht geleugnet, sondern hervorgehoben. Das neueste Theater hat mit anderen Worten, „indem es Formen politischer Repräsentation als Repräsentation zu exponieren vermag, eine potentiell denaturierende, das heißt kritische Pointe“⁴³. Statt eine wahre oder authentische Inhaltsebene hinter den Texten oder dem Schauspiel aufzudecken, strebt dieses Theater danach, die Konstruiertheit aller Wahrheitsgehalte ästhetisch zu inszenieren. Auf diese Weise richtet sich das Theater gegen alle „vermeintlich repräsentationsfreien und vorpolitischen Gemeinschaftsmythen“⁴⁴. Wie auch bei Brecht wird dies dadurch erreicht, dass das Theater seine Struktur als Theater nicht mehr „illusionistisch verdeckt“, sondern das Theater als Theater erscheinen lässt. In der kritischen Weiterführung von Brechts Ansatz handelt es sich aber auch um ein Theater, das „das politische Potential seiner eigenen *Ästhetizität* erkannt hat“⁴⁵. Darin stellt es sich dem brechtschen Ansatz explizit entgegen. Anstatt wie Brecht das Theater aus platonischen Motiven heraus gegen seine eigene Struktur kehren zu wollen, kehrt das avancierteste Theater heute, so Juliane Rebentisch, „seine eigene Theatralik ausdrücklich hervor“⁴⁶. Jelineks Theater muss auf dieser Grundlage gelesen werden: Im Gegensatz zu Brechts epischem Theater ist Jelineks Theater dadurch geprägt, dass es eine politische Gemeinschaft weder „errichtet noch antizipiert“⁴⁷.

4. EINE GEMEINSCHAFT VON SINGULARITÄTEN

In Verlängerung dieser Befunde stellt sich freilich die Frage, welche Zuschauerperspektive in Jelineks Theater der Sprachflächen impliziert ist, wenn es sich nicht mehr um die Aktivierung einer politischen Gemeinschaft handelt. Mit Rancière kann man hier auf die stets individuell bleibende Rolle der „Assoziation“ verweisen. Wenn das moderne Theater sich aus hermetischen, oft kaum noch zugänglichen Sprachbildern zusammensetzt, kann die Erfahrung des Zuschauers nicht mehr gemeinschaftlich ausgerichtet sein, sondern muss notwendig individuell bleiben. Im modernen Theater gibt es letztlich – wie auch in einem Museum, auf

⁴² Rebentisch: „Demokratie und Theater.“ S. 76.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 77.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 78.

einer Straße oder in einer Schule – „nur Individuen, die ihren eigenen Pfad durch den vor ihnen liegenden oder sie umgebenden Wald der Wörter, Handlungen und Dinge legen“¹. Jeder einzelne knüpft die im Theater dargebotenen Performanzen in einem individuell unterschiedlichen, „einem unvorhersehbaren und irreduziblen Spiel von Assoziationen und Dissoziationen“ zusammen.² Die Macht des Theaters beruht letztlich darauf, dass alle gezwungen sind, auf „jeweils eigene Weise das, was sie betrachten, zu übersetzen“³.

Die hier implizierte Konzeption einer Gemeinschaft ist also gerade durch die individuelle Verschiedenheit der Zuschauer bestimmt. In einem solchen Publikum ähnelt ein jeder und eine jede allen anderen nur insofern, als „seine oder ihre Weise den Weisen der anderen nicht ähnelt“⁴. Anstatt eine Gemeinschaft von Gleichen zu etablieren oder zu fordern, schafft ein solches Theater eine Gemeinschaft von Singularitäten, die durch die Differenz zueinander definiert sind. Das Zuschauen ist aus dieser Perspektive zugleich immer schon eine aktive Handlung, ohne dass dadurch die Zuschauerrolle aufgegeben würde. In Rancières Worten lautet dies so: „wir handeln und wissen als Zuschauer/innen, die das, was sie sehen, mit dem, was sie sehen, erzählt und geträumt haben, verknüpfen“⁵. Der Zuschauer „beobachtet, wählt aus, vergleicht und interpretiert“. Eine solche Interpretation der Welt und der Handlung auf der Bühne bedeutet dabei schon, wie Rancière es ausdrückt, die Welt „zu verändern, sie neu zu deuten“⁶.

Die „Disparatheit von Gebärde, Bild und Sprache“, die Jelinek mehrfach eingefordert hat, soll beim Publikum eine solche individuelle Zuschauerperspektive hervorrufen. Letztlich wird hier nämlich, wie Jelinek es ausdrückt, stets die „Möglichkeit des freien Assoziierens“ angestrebt.⁷ Auch bei Jelinek ist dieses Assoziieren freilich mit der Hoffnung auf einen „Bewusstmachungsprozess“⁸ verknüpft. Anders als bei Brecht, bei dem daran eine direkte politische Handlung anschließen soll, bleibt der Prozess des Bewusstwerdens jedoch auf den Moment der Beobachtung begrenzt. Es handelt sich dabei, wie Jelinek nicht ganz ohne Ironie postuliert, um einen Prozess, der „so ungefähr zwei Minuten anhalten sollte“⁹.

Jelineks Theater der Sprachflächen steht also in weiten Teilen – in Bezug auf die Kritik an dem Theater der Repräsentation und das Aufbegehren gegen die Illusion des Theaters – in der Tradition von Brechts epischem Theater. Die Verfahrensweise der Autorin bei der Umsetzung der kritischen Intentionen geht jedoch nicht nur über Brechts Ansatz hinaus, sondern hat in entscheidenden Punkten eine gegenläufige Zielrichtung. Während Brecht gemäß Jelinek „Inhalt und Form so leidenschaftlich zur Deckung, zur Entsprechung zu bringen gewünscht hat“, zeichnet sich ihre Theaterästhetik dadurch aus, dass sie eine solche Einheit bewusst ablehnt. Stattdessen exponiert Jelinek in ihrer Steigerung der Theatralik der Sprache und der Künstlichkeit aller Sinnstiftungen gerade den „Spalt, jeden Spalt“, der zwischen Form und Inhalt besteht. Jelineks ideologiekritischer Ansatz begnügt sich also damit, die Künstlichkeit und Konstruiertheit aller Aussagen zu unterstreichen. Authentizität ist hier nicht mehr gegeben. In einigen Momenten, räumt Jelinek ein, tritt eben dieser „Spalt“, die Trennung von Form und Inhalt, jedoch auch bei Brecht hervor. Gerade in seinem vergeblichen Bestreben, hinter der Sprache den *einen* Sinn hervorzuholen, stoße auch Brecht letztlich immer wieder auf „das, was an dem Rätsel, der Denksportaufgabe nicht aufgeht“. Genau solche

¹ Rancière: „The emancipated spectator.“ S. 47.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 44.

⁷ Roeder: „Elfriede Jelinek.“ S. 32.

⁸ Puff-Trojan: „Vielleicht sind ja doch die Alpen schuld.“ S. 3.

⁹ Ebd.

Augenblicke sind für Jelinek von besonderer Relevanz. Denn in diesen Augenblicken „kommt die Bedeutung wieder zum Stillstand und die Kunst fängt an“¹⁰: eine Kunst, die sich stets als Angriff gegen bloß vermeintlich ahistorische Mythen und Ideologien versteht und daher den Bruch zwischen Aussage und theatralischem Spektakel nicht verwischt, sondern gerade hervorhebt.

¹⁰ Jelinek: „Zu Brecht.“ S. 1.